

SİNEMA ALANINDA GÜNCEL YAKLAŞIMLAR

Editörler
Prof. Dr. Abdulgani Arıkan

Sinema Alanında Güncel Yaklaşımlar

Editör

Prof. Dr. Abdulgani Arıkan

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Prof. Dr. Abdulgani Arıkan

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Mart, 2025

Yayımcı Sertifika No
45813

Matbaa Sertifika No
47381

ISBN
978-625-6634-49-7

©copyright
Bu kitabın yayım hakkı Platanus Publishing'e aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Adres:Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B,
06480, Mamak, Ankara, Türkiye.
Telefon: +90 312 390 1 118
web: www.platanuskita.com
e-mail: platanuskita@gmail.com



PLATANUS PUBLISHING®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1 5

Tiyatro Metnini Filmleştirmek: *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* Filminde Filmsel Anlatımın Olanakları Üzerine

Semra Civelek

BÖLÜM 2 23

Işık ve Hareketin Etkileşimi: Sinema ve Fotoğrafın Sanatsal Bağlantısı

Selen Gökçem Akyıldız

BÖLÜM 1

Tiyatro Metnini Filmleştirmek: *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* Filminde Filmsel Anlatımın Olanakları Üzerine

Semra Civelek¹

¹ Arş. Gör. Dr., Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü,
ORCID: 0000-0003-3255-2152

1. Giriş

Jean-Luc Lagarce'ın (2009) aynı isimli tiyatro metninden uyarlanan Xavier Dolan'ın *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* (It's Only the End of the World, 2016) isimli filmi, hem filmsel olanın, referans aldığı tiyatro metnine ne düzeyde bağlı kaldığı ve/veya metinden ne düzeyde saptığı ile ilgili olarak filmsel aracın (*medium*) tiyatro metniyle olan ilişkilene biçimlerini göstermesi açısından hem de sinemasal anlatımın olanakları üzerine verimli bir tartışma alanı açması açısından öne çıkar. İşaret edilen odakların detaylı şekilde incelenebilmesi için filmsel anlatımın anlatısal ve sinematografik unsurlar bağlamında ne şekilde yapılandırıldığına dair biçimsel bir analizin yapılması gerekmektedir. Bu minvalde çalışmada öncelikle uyarlama ve tiyatro metninden filme uyarlama meseleleri kuramsal açıdan tartışmaya açılır; ardından filme referans olan tiyatro metninin ve metinden referansla üretilen filmin ne şekilde kurulduğu ve yapılandırıldığı anlatının zamanı, mekânı, olay örgüsü, karakterler ve diyaloglar ekseninde ve anlatımın sinematografik ve anlatısal unsurlar açısından ne şekilde yapılandırıldığı ekseninde analiz edilir. Bu bağlamda, iki farklı *medium* olarak film ve filmin referans aldığı tiyatro metninin özgül yönleri ve ilişkilendikleri noktalar açığa çıkarılır.

2. Metinden Filme: Uyarlama Nasıl İşler?

Uyarlama meselesi, herhangi bir metnin film uyarlaması söz konusu olduğunda, sinemasal anlamlandırma ve dışa vurma sisteminin özgüllüğüyle bağlantılı olarak, oldukça geniş bir tartışma alanına işaret eder. Metne sadakatiyle öne çıkan uyarlamalar, orijinal metni anlatının merkezine yerleştirirken, metinden esinlenen ya da türetilen uyarlamalar orijinal metne yalnızca atıfta bulunur. Metne sadık kalınarak “birebir” uyarlama olarak imlenen uyarlama türü filmsel anlatımın özgül dışa vurma pratikleri söz konusu olduğunda belirgin bir sınırlılığa işaret eder. Metne “birebir” sadık kalmakla ima edilen şey metindeki olayların sıralanması ve inşasının, anlatının zamanının yapılanışının, karakter ve diyalogların “aktarılması”dır. Ancak bu görünürdeki birebirlik, ayrık bir *medium* olarak filmin bambaşka bir temsil ürettiği gerçeğini değiştirmez. Anlatı kavrayışı hem edebi metinleri (roman, öykü tiyatro metni vb.) hem de hareketli görüntünün alanını, filmsel olanı (ve daha fazlasını) kapsar. Anlatının yapısal kökenlerinin de işaret ettiği gibi bir anlatıdan söz edilebilmesini mümkün kılan odak; parça ve bütün ilişkisi bağlamında yapının “nasıl” kurulduğu ile ilgili olan alandır. Ne söylendiği nasıl söylendiğinden bağımsız değildir. Bu bağlamda farklı *medium*ların bu farklılıklarını oluşturan şey temelde ifade araçlarının farklılıkları; içeriği ifade etme biçimlerinin ve usüllerinin farklı olmasıdır. Bu

minvalde farklı *medium*lar arasında yapılan uyarlamaların işaret edilen dar ve sınırlı anlamda sadakati imlediği vurgusu, ilgili *medium*ların ifade araçlarının taşıdığı imkân ve/veya sınırlılıkları tartışma noktasında sınırlı bir bakış açısı sunar.

Andrew Dudley (2010: 97), uyarlama kavramını yorumlama teorisiyle ilişkisi bağlamında ele alır; uyarlama, referans alınan metnin/önceki metnin anlamının benimsenmesi ile ilişkilidir. Dahası film, bir metinden uyarlansın ya da uyarlanmasın, bir “temsil” olması nedeniyle zaten kendinden başka bir şeyin metonimisi gibi işler. Temsil bütüne dair bir şey söylemek ve yeniden üretmekle ilişkiliyse aynı zamanda metonimikdir de. Metonimi parçanın bütünü temsil etmesi olarak tanımlandığında aynı düzlemle yer alan parça-bütün ilişkisini imler. Dolayısıyla filmsel temsil metonimiye barındıran bir örgüye işaret eder. Uyarlama işin içinde olmasa da filmsel temsil bir bütüne işaret eden versiyonları üretir. Ancak yine de sinematik bir metnin türetildiği ve yeniden inşa etmeye çalıştığı iyi yapılandırılmış bir orijinal metinle açık ve belirgin ilişkisi, yani uyarlamanın alanı, analiste kullanışlı bir tartışma alanı sunar.

Edebi metinden filme yapılan uyarlamalarda ödünç alma (*borrowing*), kesişim (*intersecting*) ve dönüşüm (*transforming*) olmak üzere üç ilişki biçimi olduğunu belirten Dudley (2010: 98-100), ödünç almanın sanat tarihinde en sık görülen uyarlama biçimi olduğunu belirtir. Ödünç almaya dayalı uyarlamanın başarısı orijinal metne olan sadakati de belirli oranlarda içerecek şekilde, onu yeniden üretmesi ve doğurganlığıyla bağlantılıdır. Bir diğer uyarlama biçimi olan kesişim ise ödünç almadan oldukça farklıdır. Kesişimde orijinal metinden bir kopmayı ve kırılmayı içerir; orijinal metne ödünç almadaki gibi çeşitli açılar ve düzeylerde bağlı kalınmaz. Kesişimin uyarlanan metinden ziyade sinemasal olanın özgüllüğünü ortaya çıkaran bir uyarlama biçimi olduğu söylenebilir. Bir diğer uyarlama biçimi ise sadakat ve özgüllüğü birleştiren dönüşümdür. Karakter motivasyonları ve karakterler arasındaki ilişki, kurmacanın bağlamını kuran coğrafi/uzamsal, sosyolojik ve kültürel aks, anlatıcının konumu ve bakış açısı, anlatımın alanı ve derinliğinin yer aldığı anlatısal hat, bu uyarlama biçiminde öne çıkar. Yazınsal metnin iskeleti filmin anlatı hattı için bir şablon görevi görürken filmsel olanın özgüllüğü de aynı düzeyde öne çıkarılır. Uyarlanan temel metnin özü ve ruhu bu yolla filmsel anlatımın kendine has anlatım olanakları aracılığıyla yaratıcı şekilde ifade edilir. Burada üzerinde durulması gereken önemli bir odak da filmin ve yazınsal anlatının iki farklı/özgül anlamlandırma sistemine işaret ettiğidir (Andrew, 2010: 102). Film, algılama sürecinden anlamlandırmaya doğru giden, dışsal/algılanan gerçeklikten içsel motivasyonlara doğru bir hattı takip eden bir anlamlandırma sistemine sahipken yazınsal anlatı, tersi şekilde işler.

Yazınsal anlatı algıyı geliştirmeye çalışan harf, sözcük ve cümle birimlerinin işaret ettiği argüman ve önermelere doğru inşa edilir; bu işaretlerle başlar ve bu işaretler dış dünyaya açılır. Harf, sözcük ve cümle birimleri hikâyeye, hikâye dış dünyaya gönderir. Bu noktada sinema göstergebiliminin temelini işgal eden tartışma kendini hatırlatır. Dilsel ve filmsel göstergeler arasında kurulmaya çalışılan analogi ya da paralelliğin handikapları bir kez daha öne çıkar. Sözel ve dilsel gösterenleri filmsel gösterenlerle, hareketli görüntünün ayrıksı alanıyla eşleştirme çabası edebi malzeme ve filmsel malzeme arasındaki farklılıkları öne çıkarır. Harf, kelime ve cümlelerin doğası ılık ve gölge oyunlarının, hareketli imajların, görüntü ve ses uzamının ürettiği imgelemsel ve çağrışımsal alanın doğasından tümüyle farklıdır. Çağrışım ve imgelem pek tabi edebi anlatılarda da yaratıcı şekilde işler ancak bu, filmde olduğundan çok farklı bir işleme sürecidir. Edebi ve filmsel anlatının birbirlerine belki de en çok yakınlaştığı alan çağrışımın alanıdır ancak tüm anlatısal birimler edebi ve filmsel anlatıda olabildiğince benzer ve eşit biçimde/düzeyde inşa edilse bile algılama sürecini başlatan kaynak araç her ikisinde de farklı olduğundan, temelde film “gösterme”ye dayandığından, çağrışımın ve imgelemin alanı her ikisinde farklı boyutlarda işler. Bu iki farklı anlamlandırma sisteminden biri diğerinden daha üstün anlatımsal olanak ve araçlara sahip değildir ancak farklı biçimde inşa edilip farklı biçimde anlatırlar. Örnek vermek gerekirse tanrısal bakış açısının edebi anlatıda ve filmsel anlatıda ifade ediliş biçimi farklılıkları içerir. Her bir sistem unsurlarını kendine has şekilde yapılandırır dolayısıyla edebi metinlerden yapılan film uyarlamalarında uyarlanan metne birebir bağlı kalmayı işaret eden sadakat kavrayışı bu özgüllüğün üzerini örter. Dudley (2010: 106), nihai olarak filmin söylemsel alanına işaret ederek uyarlamanın da söylem biçimlerinden biri olduğunu ve bu minvalde ele alınması gerektiğini vurgular.

Corrigan (1961) yazınsal anlatıların yapılandırılışları açısından farklılıklara sahip olduğunu ve bu nedenle aynı potada değerlendirilmelerinin farklılıkları yadsıyabileceğini vurgular. Özellikle tiyatro metinleri diğer yazınsal anlatılardan oldukça farklı şekilde yapılandırılırlar. Bir tiyatro metni sahnelenmek üzere yazılmış bir metindir. Tiyatro sahnesinde sahnelenmek amacıyla üretilen tiyatro metinleri bu yönüyle diğer edebi metinlerden farklılaşırlar ancak aynı zamanda sahnelenmek üzere yazılan bir diğer metin türü olarak film senaryolarından da farklılaşırlar.

Tiyatronun mekânsal sınırlılığı ve bu mekânsal sınırlılığa bağlı olarak belirgin bir durağanlığı içerdiği; dahası yoğun sözlü söyleme ve diyaloga dayandığı yönündeki eleştiriler, tiyatro metinlerinden yapılan filmsel uyarlamaların değerlendirilmesinde filmsel aracın tiyatro karşısındaki “yüceliği”ne işaret eden

yanlış bir söylemi üretir. Özellikle çağdaş tiyatro temsillerinin gittikçe daha fazla şekilde sinematik teknikleri barındırması, aynı bakış aısından tiyatronun sinematikleştirilmesi olarak olumsuz bir tınıyı barındıracak şekilde; tiyatronun sinemaya öykündüğü ancak bu öykünme çabasına rağmen asla sinemasal anlatımın zengin anlatım olanaklarına erişemeyeceğı yönünde olumsuz bir eleştiriyi içerir.

Benzer bir bakış aısından ancak tersi yönde yapılan bir diğeri eleştiri ise edebi anlatımın (ve de tiyatro metninin) yüksek kültürü ve orijinali, sinemanın ise kitle kültürünü ve kopyayı imlediğine ilişkin dikotomik ayrımdır (Naremore, 2000: 2). Edebi anlatımın filmsel anlatıya göre daha “üstün” olduğına işaret eden bu bakış açısı, tiyatro metinlerini de kapsayan edebi anlatımın filmsel uyarlamalarını sadakatsizlik, ihanet ve ihlal etmeyle değeriendiren ahlakçı bir eleştiriyi içerir (Stam, 2000: 54). Bu seçkinci bakış açısı yerine zihinsel imgenin iki ayrı anlamlandırma sisteminde nasıl kurulduğı, özellikle sinemasal anlatımın teknolojik temelli imaj üretimine dayalı olarak anlatım araçlarını nasıl örgütlediğı gibi odaklara dönmek yaratıcı bir analizi mümkün kılar. Robert Stam (2000: 55-57), ahlakçı ve seçkinci bir yaklaşımın ötesine geçerek edebi metinlerden yapılan filmsel uyarlamalar için belirli stratejiler önerir ve işe sadakat kavramını ele alarak başlar. Filmin uyarlandığı metne sadık kalmadığı söylendiğinde, filmin, edebi metnin barındırdığı temel anlatısal, tematik ve estetik unsurları yansıtmadığına yönelik bir hayal kırıklığı ifade edilmiş olur. Dolayısıyla sadakat kavramı, bazı uyarlamaların diğerilerinden daha iyi olduğına dair varsayımın gerekçelendirilmesinde kullanılan bir ölçüt haline gelir. Oysa bir edebi metni anlamının yolu onu “okuma” ediminden geçer; okuma edimi okurun zihninde edebi metnin hayali mizansenini yarattığı bir edimdir. Dahası edebi metinle kurulan bu hayali, oldukça öznel ve “fantezisel” ilişki, metnin, başka bir zihnin “canlandırdığı” filmsel uyarlamasında kesintiye uğrar ve kaybolur. İmgelemin, çağrışımın, tasavvur etmenin alanının sınırları edebi ve filmsel anlatıda farklılık gösterir; arada oluşan bu yarığın ve kaybın varlığı kendi başına (diğeri tüm araçsal, anlatısal ve üslupsal nitelikler ve pratikler hesaba katılmaksızın) film uyarlamasının orijinal metne sadık kalmadığı, ona ihanet ettiği ve bu nedenle de kötü bir uyarlama olduğu yönündeki hatalı varsayım ve çıkarımına işaret edebilir. Dolayısıyla bu hatalı değeriendirme yöneliminden kurtulmanın yolu, sadakat kavramının öyle olmadığı halde “metodolojik” bir ilke gibi ele alınmasından vazgeçilmesidir. En basit şekildeyle metinde (karakter, atmosfer vb. hakkında) yapılan betimleme ve tasvir, filmde seçilmiş, belirgin, doğrudan işaret edilen unsurlarla var olur ve görüntü uzamına nakşedilir. Edebi metin ile film arasındaki bu özsel ve otomatik fark uyarlamanın aslına sadık olup olmaması ve buna bağlı

olarak uyarlamanın niteliği hakkında değerlendirme yapma konusunda makul bir zemin sunmaz. Değerlendirmede zengin bir tartışma zemini sunan odak her bir *mediumun* ayırıcı özgülleriyle ilişkin olmalıdır; *mediumun* kendine has ifade araçlarından kaynaklanan bu kendine özgülük yazınsal ve filmsel olan arasındaki farklılıkların analitik olarak öne çıkarılmasına izin verir. Stam (2000: 60) yazınsal olanın sözcükler aracılığıyla yaptığını filmsel olanın hareketli görüntü, gürültü, fonetik ses ve müziği içerecek şekilde ses uzamı ve yazılı kaynaklardan oluştuğunu belirtir ancak bunu karşılaştırmak amacıyla yapmaz yalnızca filmsel aracın kaynaklarının çoklu yönünü ve karmaşıklığını vurgulamak amacıyla yapar. Kaynaklarının karmaşıklığına rağmen filmsel uyarlama durumu, olayı, duyguyu vb. edebi metinden daha az etkileyici şekilde ifade edebilir; tam tersi de mümkündür.

Stam (2000: 61) edebi anlatıda yer alan (kurgusal) karakterin, film uyarlamasında bir tür parçalanma yaşadığını belirtir ancak bu parçalanma filmsel anlatımın olanakları açısından olumlu bir yönü barındırır. Tümüyle kelimelerden oluşturulmuş sözel bir figür olan edebi karakter; ışıklandırma, mizansen, müzik, fotojeniklik, vücut hareketleri ve oyunculuk stili ile donatılmış sinemasal karakterden farklıdır. Dahası yazınsal metinde yalnızca karakter mevcutken filmsel uyarlamada karakter ve karakterin mevcudiyetini sağlayan, onu taşıyan oyuncu vardır. Dahası, bu oyuncu performansını sergilerken önceki rollerinden ve deneyimlerinden edindiği izleri de belirli düzeylerde beraberinde getirir. Nihai olarak Stam'ın (2000: 62) uyarlama meselesi söz konusu olduğunda sadakat ve ima ettiği metinler arasında birebir geçiş ve aktarımın dışında önerdiği daha yaratıcı bir kavram çeviri kavramıdır. Çeviri, çevrilen metinden kimi kayıpları ve ona eklenen kimi kazançları aynı anda barındırır; yazınsal olanın filmsel uyarlaması da çeviri mecazında olduğu gibi, kimi kayıpları ve kazançları beraberinde getiren bir pratiktir. Bu pratik, metinlerarası/*medium*lararası müzakereci anlam üretiminin yaratıcı imkanlarını sunar. Bu imkanlar, sinemasal olanın salt kendine has ifade yöntemleri değil daha fazla şeklinin dönemin ekonomik ve teknolojik dönüşümlerinden, sermaye ilişkilerinden, sinemasal egemen ve karşıt paradigma ve biçimlerin varlığından ve izleme pratiklerinden bağımsız olarak ele alınamaz. Dolayısıyla uyarlama meselesi tüm bu odakları hesaba katarak, sadakat kavrayışını devre dışı bırakarak, çeviri mecazını göz önünde tutarak, edebi metnin okunması, eleştirisi, yorumlanması ve yeniden “yazılması” (görüntüye yazılması) bağlamında ele alınabilir.

Katja Krebs (2014: 179), tiyatrodan filme yapılan uyarlamalar hususunda önemli bir temel farklılığa dikkat çeker; tiyatro temelde (oyuncunun) beden hareketi üzerine yoğunlaşırken filmsel evren imge akışı üzerinedir. Sürekli olarak

akan, eriyen, birbirinin üzerinden kayan, birbirine eklemelenen varlığı ve yokluğu aynı anda barındıran bu imge akışında film izleyicisinin algılama deneyimi tiyatro izleyicisinden farklıdır. Fiziksel mekânın o andaki durumuna ve bu mekan içerisinde yer alan oyuncunun bedensel hareketlerine dayalı olan tiyatrodan ise izleme biçimleri her zaman belirleyici hale gelmiştir; film izleyicisinin birbirinin üzerine binen, birbirini yok eden, birbirine eklemelenen kaygan imge zincirinin işaret ettiği algılama ve izleme deneyiminden başka türlü bir izleme deneyimi söz konusudur burada.

Andre Bazin (1992), tiyatro metninin film uyarlamalarının çoğunlukla başarısız olmasının sebebini, metinde yer alan diyalog aksının “canlı “kişiler için yazılmış olmasından değil, belirli bir tür mekânda dile getirilmek üzere yazılmış olmasından kaynaklandığını düşünür. Tiyatro metni için yazılan diyalog, tiyatro sahnesinin kapalı mimarisine ve mikrokozmos niteliklerine bağlı olarak yapılandırılır. Dahası bu temel uzamsal farklılığa dayalı olarak bir oyunun ve filmin izlenme pratiklerindeki farklılıklar da açığa çıkar; film izleyici temelde oyuncunun gerçekten orada (ekranda) olmadığını kabul ederek izleme pratiğini gerçekleştirirken tiyatro izleyicisi için oyuncunun o an orada mevcut olmasına dayalı beklenti ve pratik geçerlidir. Bu yaklaşım, sinemanın tarihsel ve anlatısal gelişimini tiyatrodan bağımsızlaşması ve kendine has anlatım yöntemlerini geliştirmesi ile ilişkilendiren yaklaşımdan farklı olarak daha çok tiyatro pratiğinin belirsiz ve fiziksel olarak mevcut olanla ilişkisi temelinde yapılandırılmasıyla bağlantılıdır. Film ise, bu belirsizliğin ve fiziksel olarak mevcut olma halinin değil tersine artık mevcut olmama halinin varyasyonlarını içerir; imgenin kaygan zemininin varyasyonlarıdır bunlar.

Bu kuramsal altlık temelinde, aynı adlı tiyatro metninden uyarlanan *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* isimli filmin metinden farklılaşan ve benzeşen yönlerinin analizinin yapılması iki farklı *medium* olarak tiyatro metni ve filmin geçirdiği dönüşümlerin test edilmesi açısından yaratıcı bir yol sunar.

3. Tiyatro Metni ve Film olarak *Alt Tarafı Dünyanın Sonu*

Jean-Luc Lagarce’ın prolog, birinci bölüm, ikinci bölüm ve epilog olmak üzere dört kısımdan oluşan seksen dört sayfalık *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* (2009) isimli oyunu, mesleği yazarlık olan Louis (34) karakterinin on iki yıl sonra ailesine yaptığı yaklaşık bir günlük ziyareti konu alır. Metinde ilk dikkati çeken şey anlatının Louis, Louis’nin kız kardeşi Suzanne (23), erkek kardeşi Antoine (32), Antoine’in karısı Catherine (32) ve annesi Anne (61) olmak üzere beş karakterin yoğun diyalogları temelinde kurulmasıdır. Yoğun diyalogun anlatı

hattını kurması durumu tiyatro metinlerinde alışlagelen bir pratik olabilir ancak Lagarce’ın bu metnini ilginç kılan şey, Lagarce’ın karakter diyalogları ve monologlar dışında neredeyse hiç mekânsal ve dışsal bir betimleme, tasvir ve bildirimde bulunmamasıdır. Yalnızca birinci bölümün dokuzuncu sahnesinin sonunda Catherine karakterinin yaşanan tartışma sonucu yalnız kalmasını “Catherine yalnız kalır” (Lagarce, 2009: 110) cümlesiyle dışsal olarak ifade eder. Bu ifadenin yer aldığı kısım dışında oyun metninin tümü beş karakter arasındaki yoğun diyalog aksından ve monologlardan oluşur. Diyalogların ve monologların içeriği de kurmacanın mekanına ve uzamına dair belirgin bir bilgi sunmaz. Bu bağlamda Lagarce’ın bu tercihi, okurun, metinde öne çıkarmak istenilen izleğin üzerine daha fazla düşünmesini sağlar. Dahası metin, uyarlamayı gerçekleştiren Dolan’ın kurgusal mekânı kurma konusunda daha özgür olmasını sağlayacak bir özelliği de bu şekilde barındırmış olur.

Ana karakter Louis’nin uzun bir aradan sonra ailesini ziyaret girişiminin gerekçesi metinde açıkça belirtilir; Louis’ye ait olan monologtan, iki ayrı monologtan oluşan prolog ve epilog kısmında Louis’nin yakın zamanda ölecek olması, ailesini uzun yıllardan sonra ziyaretinin gerekçesi olarak gösterilir. Ancak bu ölümün sebebi açıkça belirtilmez; prologta Louis’nin monoloğunda yer alan “...ölümümün yaklaştığını ve çaresi olmadığını benden duyacaklardı...” (Lagarce, 2009: 68) ifadesi Louis’nin ölümünün amansız bir hastalıkla ilişkili olabileceğini sezdirir. Anlatıyı kuran yoğun diyalog aksı, karakterlerin her birinin duygu durumlarının ifadesini içerir; yaşadığı yerde sıkışıp kalan, ailenin yükünü kendisiyle paylaşmadığı için ve bencil olduğu gerekçesiyle Louis’ye kızan Antonine; yine yaşadığı yerde sıkışıp kalan, gitmek isteyen ancak nasıl gideceğini bilemeyen, Louis’ye özenen ancak onu yalnız bıraktığı için ona kızan Suzanne; bu sıkışmışlığın ve gerginliğin altında ezilen ancak elinden bir şey gelmeyen Catherine; tüm aileyi ideal bir aile gibi bir arada tutmaya çalışan ancak başarılı olamayan Anne ve ziyaretiyle birlikte bu duygu karmaşasının yoğunlaştırılmış bir versiyonuyla karşı karşıya kalan, yabancılaştığı, bağ kuramadığı ve kendini açıklayamadığı aile üyeleriyle son bir kez bir araya gelen ana karakter Louis olmak üzere beş karakteri içeren anlatı, karakterler arasındaki hesaplaşmanın ve yoğun duygu patlamalarının sergilendiği bir alan haline gelir.

Anlatının başlangıcında, Louis’nin monoloğunu içeren prolog kısmında okur ile paylaşılan bilgi (Louis’nin yakın zamanda öleceği ve aile ziyaretini bu nedenle gerçekleştirdiği bilgisi) Louis ve okur arasında kalır; diğer karakterle paylaşılabilen, Louis ve okur arasında kalan bu bilgi anlatımın alanının düzenlenmesine ilişkin bir yapılandırmadır. Anlatımın alanının farklı düzeylerde yapılandırılmasına dair metinde elbette daha fazla veri mevcuttur (örneğin

Suzanne’ın araba kullanıyor olmasına dair bilgiyi Louis de okur ile birlikte öğrenir) ancak Louis’nin ölümüne dair bilgiyi yalnızca okurla paylaşması, olayların başlatıcısı olması açısından elzemdir. Dahası bu bilgi, aynı zamanda anlatımın derinliğinin yapılandırılmasına ilişkin de veri sunar. Louis’nin ana karakter olarak prolog ve epilog kısımlarında monoloğunun yer alması onun öznel bakış açısının işaretidir. Anlatı içerisinde zaman zaman diğer karakterlerin de monologları aracılığıyla öznel bakış açısına yer verilir ancak belirgin olan odak Louis’nin anlatıyı başlatan ve sonlandıran Louis’nin öznel bakış açısıdır.

Bir saat otuz yedi dakikalık izleme süresine sahip olan Dolan’ın yönetmenliğini yaptığı *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* (2016) filminde ilk olarak göze çarpan odak, metnin anlatı hattını kuran ve ilerleten yoğun diyalog aksının filmde de mevcut olmasıdır. Diyaloglara çoğunlukla çok az bir farkı içerecek şekilde bağlı kalınması da hesaba katıldığında ilk bakışta film, referans alınan tiyatro metninin “birebir” uyarlanması, sadakatle uyarlanması olarak değerlendirilebilir. Ancak dikkatle bakıldığında bu “birebir”liğin aşıldığı özgül bir yapılandırma olarak filmsel anlatım, metinden ayrıştıran yönlerini dışavurur. Ayrışılma metinde, birinci bölümde yer alan beşinci, yedinci, onuncu sahnelerin; “Ara” bölümünde yer alan birinci, ikinci, üçüncü, altıncı, yedinci, sekizinci ve dokuzuncu sahnelerin; ikinci bölümde yer alan üçüncü sahnenin filmde olmamasıyla ya da metindeki kimi sahnelerin yer alış sırasının filmde değiştirilmiş olmasıyla ya da metindeki kimi diyalogların içeriklerinin değiştirilmiş olmasıyla ilgili değildir. Ayrışılma; bakış açısı, ses perspektifi, geriye dönüş, dışavurumun sözün uzamında (epik) ve gözün uzamında (dramatik) biçimlendirilişi, çerçeveleme, kompozisyon gibi anlatıyla ilişkilenen sinematografik unsurların inşasında ortaya çıkar. Filmin ve metnin üzerine kurulu olduğu izlek/çekirdekse aynıdır ve bu çekirdek metnin birinci bölümünün beşinci sahnesinde Louis’nin monoloğu aracılığıyla şu şekilde ifade edilir: “Anladım ki içimi yakan bu sevgi yokluğu, ezelden beri korkaklıklarımın bu yegâne sebebi, gözümle bir kerecik göremediğim bugüne dek, bu sevgi yokluğu, başkalarının canını benimkinden hep daha fazla yakmıştı. ...öldükten sonra nasıl seviceksem, daha yaşarken öyle sevilmişim ben...” (Lagarce, 2009: 95-96). Bu izleğe bağlı kalarak film, yoğun şekilde benzerlik içeren yönlerine rağmen, referans aldığı metinden oldukça ayrışsı, başka bir “metin” kurar.

Filmde öncelikle göze çarpan farklılık Louis karakterine dairdir. Filmdeki Louis karakteri, metindeki kadar konuşkan ve öfkeli değildir, daha çok düşüncelidir. Ana karaktere dair bu farklılık dikkatimizi başka, daha önemli bir odağa yönlendirir: Karakterin duygu durumu ve hatırlama deneyimi, karakterin sözlü aktarımı ve bildirimi aracılığıyla değil sinematografik unsurlar aracılığıyla,

filmsel olanın kendine has yöntemleri sayesinde görünür kılınır ve aktarılır. Dahası bu yalnızca ana karaktere dair bir farklılık da değildir; yoğun diyalog aksına rağmen filmde yer alan beş karakter de metne göre kendilerini daha kapalı bir şekilde ifade ederler. Sözel olanın ve diyalogun metne göre kapalılığının temelinde başka bir sinematografik unsurun işleyişi yatar. Yoğun diyalog aksı yakın plan yüz çekimlerini içeren aç-karşı aç kombinasyonu aracılığıyla aktarılır. Karakterlerin içerisinde bulundukları koşulların, niyetlerinin ve duygu durumlarının dışavurumunda, etkileyici ve sinemaya has bir ifade aracı olan yakın plan yüz çekimleri, çerçevenin karakterin yüz hatları ile dolduğu, yüzdeki abartısız mimiğin ve en ufak hareketin bile (örneğin bakış yönünü belli belirsiz değiştirme, göz kırpmaya ya da ağzın belli belirsiz hareketleri gibi) yoğun bir anlam ifade ettiği bir pratiğe işaret eder. Örneğin metinde birinci bölümün ikinci sahnesinde yer alan temelde Catherine ve Louis arasında geçen ancak diğer karakterlerin de araya girdikleri diyalog aksında, özellikle Catherine'in kendini yanlış ifade ettiğine dair tedirginliği, karakterin sözel bildirisi ile aktarılır ve anlaşılır hale gelir. Filmde ise bu sahnede belirli bir noktadan sonra Louis'nin ve Catherine'nin öznel bakış açısına ve Louis'nin ses perspektifine geçilir. Özellikle Antoine'in Louis'ye olan kızgınlığından ötürü Catherine'in çocuklarına ilişkin söylediklerini sekteye uğratması ve ortamı gergin hale getirmesinin ardından Catherine ve Louis'nin “anlaşılamamaya” yönelik ortaklıkları ve bu ortaklığın işaret ettiği hayal kırıklığı iki karakterin yakın plan yüz çekimleri aracılığıyla aktarılır. Catherine'in bakış açısından Louis'ni, Louis'nin bakış açısından ise Catherine'ni gördüğümüz bu sahnede, karakterlerin yüz hatları ve ifadeleri çerçeveyi doldurur. Walter Murch'ın *Göz Kırparken: Film Kurgusuna Bir Bakış Açısı* (2001) isimli metninde ya da Bela Balazs'ın *From Theory of The Film: The Close-up* (1992) isimli metninde işaret ettiği gibi yakın plan yüz çekiminin temelde sinemasal anlatımın bir aracı olduğu ve tiyatrodan mümkün olmayan bir şekilde anlatımı güçlendirme olanağını barındırdığı söylenebilir. Tiyatro, fiziksel mekâna bağımlı olduğu kadar ve belki de ondan daha fazla şekilde oyuncunun bedenine bağlı bir *medium*dur. Oyuncunun bedeni başın ve yüzün önemini de öne çıkarır; fiziksel mekânın izleyici ile olan mesafesinin bir handikap oluşturabilme olasılığına karşın tiyatro oyuncusu ifadesinin izleyiciye eksiksiz şekilde ulaştığından emin olabilmek için abartılı mimik kullanımını öne çıkarır; ayrıca oyuncunun sesinin belirgin kullanımı da sözel ifadesinin anlaşılabilirliği için elzemdir. Sinemada ise Murch'ın işaret ettiği gibi, kamera yakın planlı bir yüz çekiminde oyuncunun gözündeki belli belirsiz bir kıpırdamayı bile yakalar; anlam ve duygu bu kıpırdanmalar aracılığıyla aktarılabilir. Filmsel zamanı yavaşlatan ve esneten bir araç olarak slow-motion kullanımı, karakterlerin içerisinde oldukları duygu durumunun ve öznel perspektiflerinin etkileyici

şekilde ima edildiği bir araç olarak öne çıkar. Dahası bu sahnede Louis'nin duyma açısını içeren bir ses perspektifi kullanımı da mevcuttur; Louis, kesintiye uğratılan bu diyalogun yarattığı hayal kırıklığıyla diğer aile üyelerinin oluşturduğu “gürültüden” bir anlığına kopar; Catherine ona “Louis” diye seslendiğinde ses uzamında belirginleşerek ön plana çıkan ses, Louis'nin o sırada öznel olarak duyma biçimini yansıtır. Sahnede ses perspektifinin olduğu kısımda öne çıkan mimetik müzik de anlatımı güçlendirir. Mimetik müzik, filmin genelinde, öne çıkan ya da çıkmayan şekilde, farklı düzeylerde anlatımı kurmanın ve pekiştirmenin bir aracı olarak kullanılır.

Filmin açılışında yer alan yaklaşık iki buçuk dakikalık prolog işlevi göre sahne, Louis karakteri için kurucu bir işleve sahiptir. Metinde Louis'nin monoloğunu içeren prolog kısmına benzer şekilde filmde de Louis'nin dış-ses seslendirmesini içeren bir monolog yer alır. Monoloğun içeriği metindekiyle birebir aynı değildir ancak büyük bir benzerlik taşır. Bu açılış sahnesi, yönetmenin çerçeveleme tercihleri açısından dikkate değerdir. Açılış sahnesinin ilk çekiminde karakteri oldukça sınırlayan, neredeyse gizleyen, çerçeve içinde çerçeve kullanımına benzer bir çerçevelem tercihi söz konusudur. Bu çerçeveleme tercihinin kendini uzun yıllar gizleyen, ortadan kaybolan Louis karakterinin motivasyonuna dair önemli bir işlevi yerine getirdiği söylenebilir. Ardından omuz planlı ve yüze yapılan yakın planlı çekimler aracılığıyla ve karakterin duygu durumunu pekiştiren mimetik müzik aracılığıyla, dış-ses anlatımın bildirimine dair etki, sinematografik olarak güçlendirilmiş olur. Metinde Louis'nin birden fazla monoloğu varken filmde yalnızca açılış sahnesindeki monolog yer alır. Monolog sahnesinin ardından yaklaşık üç dakika süren bir montaj sekans gelir. Metinde, birinci bölüm onuncu sahnede Louis'ye ait uzun bir monoloğun içinde geçen “Aynı yoldan, aynı manzaradan bir kez daha geçiyorum, bu defa tersten” (Lagarce, 2009: 115) ifadesi filmin girişindeki bu montaj sekans aracılığıyla dışa vurulur. Louis'nin havalimanından arabaya binerek eve doğru yol aldığı sekansta, on iki yıl önce evden ayrıldığında geçtiği yolu ve manzarayı bu kez tersten, eve varmak üzere kat edışı yaratıcı şekilde betimlenir. Louis, eve doğru yol alan çekimleri ile evdeki hazırlık sürecini içeren çeşitli çekimler paralel kurgu aracılığıyla, ses balonu eşliğinde aktarılır. Öğleden sonra saat biri gösteren duvar saatinin sesi eşliğinde ses balonu sonlanır, ekran siyaha düşer ve böylelikle montaj sekansı da sonlanmış olur.

Metinden farklı olarak bir diğer öne çıkan kullanım filmin yirmi dördüncü dakikasında Louis'nin Suzanne'ın odasında Suzanne ile konuştuğu sahnede, ses perspektifi ve öznel bakış açısı aracılığıyla gerçekleştirilen dışavurumdur. Suzanne, odasının tam karşısında yer alan, gereksiz eşyaların depolandığı

kilerden söz eder. Bu esnada Suzanne'ın odasının kapısında duran Louis'nin bakış açısına geçilir; Suzanne'ın sesinin gittikçe azalıp mimetik müziğin yoğun olarak belirginleşmesiyle Louis'nin depoya/kilere doğru bakışı kameranın değişen odaklı ileri ve geri kaydırma hareketi ile aktarılır. Bu sahne filmin ilerleyen kısımlarında Louis'nin hatırlama deneyimine ilişkin tohumlamanın yapıldığı sahnedir. Sahnenin devamında Louis'nin ses perspektifinden ve bakış açısından çıkılır. Suzanne, metindekine benzer şekilde Antoine'ın eski arabasını kullandığından söz eder. Daha çok annesinin şoförlüğünü yaptığını belirten Suzanne'ın dış-ses anlatımı eşliğinde görüntü uzamına Suzanne'ın annesi ile araba yolculuklarında yaptığı tartışma ve anlaşmazlıkları içeren yaklaşık bir dakikalık bir sahne gelir. Suzanne'ın dış-ses anlatımının işaret ettiği olumlu bildirimlere karşın bu sahne, annesi ile yaşadığı anlaşmazlıklardan bir kesit sunar; burada dış-ses anlatımı ve görüntü uzamı iki zıt şeye işaret eder. Dolayısıyla anlatımın alanı içerisinde yer alan anlatı bilgisinin düzenlenişine dair bu sahnede dikkat çeken bir odak mevcuttur: Suzanne'ın annesi ile yaşadığı anlaşmazlıklara dair bu geriye gidiş sahnesi Suzanne ve izleyicinin bildiği ancak Louis'nin bilmediği bir anlatı bilgisine işaret eder. Metinden ayıksı olarak inşa edilen bu sahne, sinematografik anlatımın kendine has araçlarının yaratıcı düzenlenmesi aracılığıyla mümkün hale gelmiştir.

Filmde yirmi dokuzuncu dakika civarında Anne karakterinin Louis dahil diğer karakterlere kocası (babaları) hakkında anlattığı, tüm ailenin bir arada olduğu Pazar günü piknikleri ile ilgili anı, Anne'ın anlatımına paralel şekilde Louis'nin belleğinde canlanan anlık geriye gidişle ifade edilir. Araba yıkama anısına dair bu anlık geriye gidiş, iki ayrı çekim ile görüntü uzamında belirir. Metinden olmayan ancak filmde olan, anlatımı yaratıcı şekilde güçlendiren bir diğer sahne ise otuz üçüncü dakika civarında yine Louis'nin belleğinde geriye gittiği ve hatırladığı anılarla ilgili olan bir dakikalık montaj sekanstır. Anne, aile pikniklerinden bahsederken, tezgâhın üzerindeki radyodan enerjik bir müzik çalmaya başlar; kaynağı belli olan bu diegetik müzik kullanımı Louis'nin geçmişe dair piknik anısını hatırlaması ve görüntü uzamını bu anıya dair montaj sekansının kaplamasıyla mimetik hale gelir. Ses uzamı yüksek tempolu müzik tarafından işgal edilir; görüntü uzamı ise özellikle Antoine ve Louis'nin kırdaki geçirdikleri mutlu anılara dair slow-motion aracılığıyla esneyen bir zamana işaret eden, yumuşak odaklı çekimlerle donatılır. Görüntü uzamında geçmişe her gidildiğinde renk paleti de belirli oranda dönüşür. Yaklaşık bir dakika süren bu montaj sekansının görüntü ve ses uzamı aniden kesintiye uğrar; bu mutlu anılarla dolu geçmişe gidiş, Louis'nin kusmasını içeren sahnenin başlangıcıyla sekteye uğrar.

Filmde otuz dördüncü dakika civarında Louis'nin telefonla görüştüğü kısmı içeren sahne, metinde yer almaz. Bu sahnede arayan kişinin kim olduğuna dair bilgi izleyiciden gizlenir. Louis'nin, arayan kişiye söylediği şeyler iki açıdan önemlidir. İlki, Louis karakteri filmde ailesine dair duygularını bu denli açık şekilde yalnızca bu sahnede sözel olarak ifade eder. Diğeri ise, Louis'nin ailesine söylemek istediği ancak ne zaman ve nasıl söyleyeceği konusunda kararsız kaldığı (muhtemelen ölecek olmasıyla ilgili) konuya dair duygu durumunun izleyici ile paylaşılmış olmasıdır; bu noktada Louis, Louis'nin telefonda görüştüğü kişi ve izleyicinin bildiği bu durum, diğer karakterlerle paylaşılmaz.

Louis karakteri için zamanın gitgide daraldığının sinematografik bir ifadesi, kırk ikinci dakikada belirir. Duvarda yer alan analog saatin “tık tak” sesinin ses uzamında tedirgin bir etki yaratacak şekilde belirginleşmesi ve ona eşlik eden atonal ses düzenlemesinin öne çıkması ile Louis'nin saate bakışının öznel perspektif aracılığıyla sunulmasını içeren sahnede Louis'nin aynadaki yansımaya bakışı, ailesine söylemek konusunda kararsız kaldığı, giderek kendisini sıkışmış hissetmesine sebep olan meselenin işaret ettiği duygu durumunun yaratıcı bir aktarımını içerir.

Metinde yer almayan ancak filmde mevcut olan bir başka odak ise bu kez Louis karakterinin yapılandırılışına ilişkindir. Metinde Louis karakterinin eşcinsel olduğuna dair herhangi bir veri mevcut değilken Louis'nin kırk sekizinci dakika civarında annesi Anne ile konuştuğu sahnede Anne, Louis'ye “Hala o eşcinsel mahallesinde mi yaşıyorsun?” diye sorar. Louis ise artık orada yaşamadığını, taşındığını belirtir. Bu bilgi, filmin ilerleyen kısımlarında yer alan başka bir sahnenin tohumlaması işlevini görür. Aynı sahnenin sonuna doğru öne çıkan bir başka odak, Louis'nin annesi ile uzun bir aradan sonra temasını içeren ve iki karakter arasındaki özlemin yoğunluğuna işaret eden kısımdır. Anne'ın Louis'nin sırtında gezinen yakın plan el çekimi, anne ve oğul arasındaki özleme dair etkileyici bir ifade haline gelir. Dahası Louis'nin biraz çekingen bir tavırla annesine sarıldığı bu sahnede, görüntü uzamına, Louis'nin bakış açısından verandaya açılan kapıdaki, rüzgârda usulca salınan perdenin hareketlerini içeren bir çekim gelir. Zamanın usulca geçişini imler gibi rüzgârda usulca salınan perde Louis için aynı şekilde geçmeyen ya da tam da o şekilde, usulca geçen zamanın bir dışavurumu haline gelir. Sahnenin sonunda Anne'ın Louise'nin suratına dikkatle bakıp hayret içerisinde “Şu an fotoğrafını çekmek isterdim, gözlerini babandan almışsın” demesi ve bunu sonraki bir zaman bırakacağına dair ifadesi, Louise karakterinin içinde bulunduğu duruma dair (yalnızca kendisi, telefonda onu arayan arkadaşı ve izleyicinin bildiği ölüm meselesine dair) oldukça yoğun

duygusal bir etki yaratır. Bu duygusal etkinin yoğunlaşmasının bir diğer önemli sebebi ise ses uzamında yer alan mimetik müziktir.

Metinde birinci bölümün dokuzuncu sahnesinin sonunda yer alan ve metinde diyaloglardan ve monologlardan bağımsız tek dışsal tasvir/ifade olma özelliğini taşıyan “Catherine yalnız kalır” (Lagarce, 2009: 110) cümlesi, filmde altmışıncı dakika civarında, verandada yenilen yemek sonrasında yaşanan tartışmayla birlikte diğer karakterlerin masayı terk ettiği ve Catherine’ın yalnız kaldığı sahne içerisinde ifadesini bulur. Catherine’ın masada yalnız kalışı, göğüs planlı sırt çekimi aracılığıyla aktarılır.

Filmde altmış ikinci dakika civarında başlayan Louis’nin, eski eşyaların durduğu depoda geçirdiği zamanın ifadesi olan sahne, metinde mevcut değildir. Yaklaşık iki buçuk dakikalık bir geçmiş sekansını içeren bu kısmı başlatan eylem Louis’nin depoda duran eski eşyalardan biri olan eski bir yatağa temas etmesidir. Temasla birlikte geçmişe gidiş sekansı başlar; Louis’nin ilk gençlik yıllarına dair başka bir genç erkekle olan ilişkisinin betimlendiği yumuşak odaklı, farklı renk paletine sahip, slow-motion tekniğiyle oluşturulmuş çekimler, ses balonu eşliğinde sunulur. Genç Louis’nin bakış açısından, bindirme efektiyle görüntü uzamında beliren Catherine’ın yüzünün gitgide belirginleştiği çekimle birlikte ses balonu ve geçmişe sekansı sonlanır. Bu sahne, kırk sekizinci dakika civarında Anne’ın Louis’nin hala eşcinsel mahallesinde yaşayıp yaşamadığını sorduğu kısımda tohumladığı yerdir.

Metinde birinci bölümün on birinci sahnesinde Antoine ve Louis arasında geçen diyalog aksı filmde iki karakterin sigara almak üzere arabaya bindikleri sahne ile aktarılır. Aralarında yolculuk boyunca geçen diyalog, metindeki diyalogla benzerlikler içerir. Ancak Louis’nin, Antoine ile içinde bulunduğu bu gergin ortamı terk etme isteğini ima eden çeşitli kısa süreli çekimler görüntü uzamına gelir. Louis bu kısa süreli araya giren çekimlerde havalimanında bekliyordur. Sahnenin sonunda Antoine arabadan iner ve Louis’e Pierre’in öldüğünü söyler. Louis “Hangi Pierre?” diye sorduğunda Antoine “Senin Pierre...” der. Louis’nin anlık geçmişe gidişini ifade eden, altmış ikinci dakikadaki geçmiş sekansında da yer alan, ilk gençliğinde ilişkisinin olduğu diğer erkek karakterin çekimi gelir. İzleyici ve Louis, Pierre karakterinin öldüğünü aynı anda öğrenir. Mimetik müzik eşliğinde ekran siyaha düşer; gittikçe artan şekilde mimetik müzik yaklaşık iki buçuk dakikalık sahneye eşlik eder. Bu kısımda Pierre’nin ölüm haberini bir önceki sahnede öğrenen Louis’nin ruhsal olarak yaşadığı sıkışmışlığın sinematografik olarak yaratıcı bir ifadesi mevcuttur. Paralel kurgu aracılığıyla bir yandan Louis’nin yaşadığı dağılma, Louis’ye

yapılan yakın planlı çekimler ve slow-motion tekniği aracılığıyla aktarılırken diğer yandan salondaki analog saatin çekimleri ve ses uzamına eşlik eden zaman geçişini ifade eden baskın sesi, öte yandan da Suzanne ve Antoine'in Louis hakkındaki düşüncelerini içeren diyaloglarının ses uzamına eklemlenmesi sahnenin yaratıcı şekilde ifade edilmesini sağlar. Metinde ikinci bölüm üçüncü sahnede yer alan Louis'nin monoloğunu içeren kısmın duygusal niteliği bu sahnede açığa çıkar.

Filmin yaklaşık son on dakikasında, Louis'nin ailesiyle geçirdiği gün bitmek üzereyken, Louis'nin kötü bir bahaneyle yemekten sonra gitmek istediğini belirtmesi üzerine karakterler arasında şiddetli bir tartışma başlar. Louis, ölmek üzere olduğuna dair hiçbir şey söyleyemez. Bu kısımda ses perspektifi zaman zaman Louis'nin duyuş açısına işaret eder; batmak üzere olan güneşin odanın içini ve karakterlerin yüzünü sepya tonlarla doldurması, Louis karakteri için çok yakın bir zamanda geçmişte kalacak, geçmişe gömülecek olan bu anın işareti gibidir.

Filmin yaklaşık son üç dakikası, sinematografik anlatımın olanaklarının nasıl yaratıcı şekilde kullanılabileceğine dair bir ders niteliğindedir. Yaşanan şiddetli tartışma sonucunda karakterler salondan ayrılır ve bahçeye çıkarlar, Louis odada yalnız kalır. Filmin başından itibaren anlatı hattı boyunca belirli aralıklarla özellikle Louis karakterinin zamanla olan ilişkisine dair bir hatırlatma olan duvardaki analog saat son kez yapay kuş sesi aracılığıyla kendini hatırlatır. Saatin çalmasıyla birlikte rahatsız olan ve havalanan “gerçek” kuş odanın içinde uçmaya, kendini duvarlara çarpa çarpa odandan çıkışın yolunu bulmaya çalışır. Kimi çekimlerin Louis'nin bakış açısıyla kurulduğu bu sahnede nihayet kuşun yarattığı kaos sona erer; Louis'nin bakış açısından son kez, dışarıda pencerenin önünde sigara içen Anne'ın belli belirsiz maskelenmiş görüntüsü gelir. Ardından Louis'nin yorgunluğunun ifadesi olan yakın plan yüz çekimi görüntü uzamını doldurur. Yüksek tempolu sayılabilecek belirgin mimetik müzik ses uzamını işgal eder; sabit kameradan uzaklaşan Louis kapıya yönelir ve odadan ayrılır; bu esnada kamera aşağı kaydırma hareketi ile halının üzerinde zorlukla nefes alan kuşu çerçeve içerisine dahil eder. Kuş gözlerini kapatır ve son nefesini verir, kamera sabit plandadır, ekran kararır. Louis'nin on iki yıl sonra yaptığı ev ziyaretinin, çıkışsız bir deneyime dönüşmesinin metaforu olarak var olan bu kuş sahnesi, sinematografik anlatımın kendine has araçlarının yaratıcı örgütlenmesi aracılığıyla mümkün hale gelmiştir. Metaforun edebi anlatıdaki yeri kuşkusuz ki yadsınamaz ancak bu çalışmanın odağına aldığı tiyatro metninde filmde yer alan son sahnedeki yaratıcı metaforun eşdeğeri bir metafor kullanımı söz konusu değildir. Filmde yer alan son sahnedeki metafor, metnin epilog kısmında Louis

karakterine ait olan monoloğun yaratıcı bir sinemasal ifadesi olarak değerdendirilebilir.

Sonuç

Alt Tarafı Dünyanın Sonu isimli tiyatro metninden referansla üretilen aynı isimli filmin metinden farklılaşan be metinle benzeşen yönlerini ele alan bu çalışmada amaç edebi anlatı türleri içerisinde yer alan tiyatro metni ile filmsel *medium* arasında bir kıyaslama yapmak değildir. Çalışmanın analiz kısmında, referans alınan metnin yapılandırılma biçimi ve film uyarlamasının yapılandırılma biçimi, iki ayrı *medium* arasındaki gidip gelmeler aracılığıyla, metinlerarasılığa kapı aralayan bir tavırla ele alınmıştır. Lagarce'ın dışsal betimlemeye, tasvire ve mekân kurulumuna dair neredeyse hiçbir veri içermeyen anlatısı yoğun diyalog aksının ve monoloğun temel alındığı bir metin üretir. Dolan'ın aynı isimli filmi ise, Lagarce'ın metni ile yoğun benzerlikler taşısa da film, analiz kısmında işaret edilen odaklarla ilişkili olarak, Lagarce'ın metninin başlı başına ayrıksı ve özgöl bir yeniden üretimini oluşturur. Bu sayede sinemasal üretimin kendine has, ayrıksı ifade biçimlerinin anlatıyı ne şekilde dönüştürdüğü saptanmış olur. Nihai olarak söylenebilecek şeyse Lagarce'ın metnindeki izleğin ve çekirdeğin filmde de muhafaza edildiğidir. Lagarce, diyalog aksına ve monoloğa dayalı bu metninde yoğun bir duygusal etki üretir. Benzer yoğunluktaki duygusal etki Dolan'ın filminin de öne çıkan yönüdür.

Kaynakça

- Andrew, Dudley, ed. 2010. *Concepts in Film Theory*. Oxford New York: Oxford University Press.
- Balazs, Bela, Gerald Mast, Marshall Cohen, ve Leo Braudy. 1992. "From Theory of The Film: The Close-Up". Ss. 260-62 içinde *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Bazin, Andre. 1992. "From What Is Cinema? Theater and Cinema". Ss. 375-86 içinde *Film Theory and Criticism*, editör G. Mast, M. Cohen, ve L. Braudy. Oxford: Oxford University Press.
- Corrigan, R. W. 1961. "Translating for Actors". Ss. 95-106 içinde *The Craft and Context of Translation*, editör W. Arrowsmith ve R. Shattuck. Doubleday Anchor.
- Dolan, Xavier, dir. 2016. *Alt Tarafı Dünyanın Sonu*.
- Krebs, Katja, ed. 2014. *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York London: Routledge.
- Lagarce, Jean-Luc. 2009. *Alt Tarafı Dünyanın Sonu*.
- Murch, Walter. 2001. *Göz Kırparken: Film Kurgusuna Bir Bakış Açısı*. Jules Verne.
- Naremore, James. 2000. *Film adaptation*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press.
- Stam, Robert. 2000. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". Ss. 54-76 içinde *Film Adaptation*, editör J. Naremore. New Jersey: Rutgers University Press.

BÖLÜM 2

Işık ve Hareketin Etkileşimi: Sinema ve Fotoğrafın Sanatsal Bağlantısı

Selen Gökçem Akyıldız¹

¹ Doç. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-7948-8330

Giriş

Sanat formları olarak sinema ve fotoğraf arasındaki ilişki, hareketli görüntülerin başlangıcından bu yana dinamik ve iç içe geçmiş bir ilişki olagelmıştır. Dünyayı temsil etmenin bu tamamen yeni iki biçimi ve tekniği, birbirlerinden 50 yıl sonra ortaya çıkmış ve modern kültür üzerindeki etkileri toplumun profilini her yönden değiştirmiştir. André Bazin, sinemanın teknik olarak mümkün hale gelmeden çok önce hayal edilmiş ya da idealize edilmiş bir olgu olduğunu savunmuştur (Bazin 1961). Peter Galassi de fotoğrafçılıkla ilgili olarak aynı fikirdedir (Galassi 1981) ve resmin gözlemsel gerçekçiliğin yanı sıra zaman ve mekânın kırılmasına odaklandığını iddia ederek perspektif kalitesinin fotoğrafın başarısını nasıl tetiklediğini açıklar. Her iki mecra da güçlü bir görsel dili ve zaman içindeki anları yakalama becerisini paylaşır, ancak her biri benzersiz hikâye anlatımı olanakları ve izleyicilerin ilgisini çekme yolları sunar. Zaman içinde donmuş hareketsiz görüntüleriyle fotoğraf, uzun zamandır sinemanın görsel estetiği için bir ilham kaynağı ve temel oluşturmuştur. Bu çalışma, sinema ve fotoğraf arasındaki simbiyotik ilişkiyi inceleyerek sanatsal ifadeler olarak birbirlerini nasıl etkilediklerini ve etrafımızdaki dünyayı algılama ve yorumlama biçimimizi nasıl şekillendirdikleri örnek filmler üzerinden tartışacaktır.

Fotoğrafın Kısa Tarihi

Bir görsel iletişim ve ifade aracı olarak fotoğraf, farklı estetik yeteneklere sahiptir. Bunları anlamak için öncelikle sürecin kendi özelliklerini anlamak gerekir. En önemli özelliklerden biri anındalıktır. Genellikle, ancak zorunlu olmamakla birlikte, kaydedilen görüntü bir fotoğraf makinesindeki bir mercekle tarafından oluşturulur. Görüntüyü oluşturan ışığa maruz kaldığında hassas malzeme yapısında değişikliklere uğrar, genellikle negatif olarak adlandırılan gizli (ancak tersine çevrilmiş) bir görüntü oluşur ve görüntü geliştirme ile görünür hale gelir ve “hipo” adı verilen sodyum tiyosülfat ile sabitlenerek kalıcı hale gelir.

Görüntünün temel unsurları genellikle pozlama sırasında hemen belirlenir. Bu özellik fotoğrafa özgüdür ve onu diğer resim yapma yöntemlerinden ayırır. Fotoğrafın görüntüyü görünüşte otomatik olarak kaydetmesi, bu sürece başka hiçbir resim yapma tekniğinin sahip olmadığı bir özgünlük ve nesnellik duygusu kazandırmıştır (Frisch, 2017, s. 67).

Fotoğrafın sözde nesnelliğine ilişkin bu anlayış, fotoğrafın sanattaki rolüne ilişkin değerlendirmelere hâkim olmuştur. Tarihinin ilk dönemlerinde fotoğraf,

teknolojiye olan bağımlılığı nedeniyle bazen mekanik bir sanat olarak küçümsenmiştir. Ancak gerçekte fotoğraf, kamera kullanımının ima ettiği gibi otomatik bir süreç değildir. Fotoğraf makinesi genellikle fotoğrafçıyı hayali ya da yorumlayıcı görüntüler yerine mevcut nesneleri tasvir etmekle sınırlasa da bir fotoğrafçı mekanik yeniden üretim sürecine yaratıcılık katabilir. Görüntü farklı mercekler ve filtrelerle değiştirilebilir. Görüntüyü kaydetmek için kullanılan hassas malzemenin türü bir başka kontroldür ve vurgu ile gölge arasındaki kontrast, geliştirmedeki varyasyonlarla değiştirilebilir. Negatifi basarken, fotoğrafçı kâğıdın fiziksel yüzeyi, ton kontrastı ve görüntü rengi konusunda geniş bir seçeneğe sahiptir. Fotoğrafçı ayrıca fotoğraflamak için tamamen yapay bir sahne de kurabilir.

Fotoğrafın tarihi, teknolojik yenilik ile sanatsal ifadenin birlikteliğinin bir kanıtı niteliğindedir ve yüzyıllar süren deney ve gelişmeleri kapsar. Joseph Nicéphore Niépce tarafından 1826 yılında ilk kalıcı fotoğrafın yaratılması, fotografik süreçlerin evrimine zemin hazırlayan önemli bir dönüm noktası olmuştur. Niépce'in *Le Gras'taki Pencereden Görünüm* adlı helyografisi, bir *camera obscura* ve bitüm kaplı kalay kullanarak bir görüntü yakalamış, ışık ve kimya yoluyla görüntüleri sabitlemenin ilk arayışlarını örneklemiştir. Louis Daguerre ve Niépce arasındaki müteakip iş birliği, 19. yüzyılın ortalarında yaygın bir popülerlik kazanan son derece ayrıntılı ve karmaşık bir fotoğraf biçimi olan *daguerreotype* ile sonuçlanmıştır. Eş zamanlı olarak, William Henry Fox Talbot'un *kalotip* sürecini geliştirmesi, negatif-pozitif baskılar üretmek için alternatif bir yöntem sağlayarak fotografik çoğaltmada yeni bir çağın habercisi olmuştur (Marien, 2014, s. 36).



Şekil 1. *Le Gras'taki Pencereden Görünüm*, Niépce, Joseph Nicéphore, 1826

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başları, George Eastman'ın esnek filmi icat etmesi, fotoğraf makinelerinin seri üretimine ve fotoğrafçılığın demokratikleşmesine yol açması da dahil olmak üzere fotoğraf teknolojisinde

önemli adımlara tanıklık etmiştir. Bu dönem aynı zamanda, Mathew Brady gibi fotoğraf sanatçılarının Amerikan İç Savaşı'nı belgelemesiyle foto muhabirliğinin hikâye anlatımı için güçlü bir araç olarak ortaya çıkışına şahit olmuş ve fotoğrafın kamu bilincini ve tarihsel dokümantasyonu etkileme potansiyelini göstermiştir. 20. yüzyıl, renkli fotoğrafçılık, şipşak fotoğraf makineleri ve dijital devrim gibi, fotoğrafçılık pratiğini ve erişilebilirliğini temelden değiştiren başka gelişmeleri de beraberinde getirmiştir (Rosenblum, 2007, s. 36).

Fotoğraf tarihi yalnızca görüntü oluşturma tekniklerinin evrimini değil, aynı zamanda fotoğrafın görsel kültür, sanat, bilim ve bir bütün olarak toplum üzerindeki derin etkisini de yansıtır. İlk fotografik süreçlerin öncülerinden modern dijital görüntü çağına kadar fotoğraf tarihi, görsel imgenin kalıcı gücünün bir kanıtıdır.

Muybridge ve Hareketli Görüntü

19. yüzyılın önde gelen fotoğrafçılarından biri olan Eadweard Muybridge, fotoğraf ve film arasındaki karşılıklı ilişkiyi ilk keşfedenlerden biridir. Muybridge, özellikle 1878'de çektiği ünlü *Hareket Halindeki At* serisiyle tanınmaktadır. Bu seride, erken dönem bir film projektörü olan *zoopraksiskopu* kullanarak atların hareketini adım adım yakalamıştır. Muybridge, atların dört nala koşarken her zaman bir toynaklarını yerde tutup tutmadıklarını anlamak için her bir kas hareketini detaylı bir şekilde incelemek amacıyla deklanşöre hızlıca basmıştır. Ardından, zoopraksiskop aracılığıyla bu görüntüleri hızla ardı ardına yansıtarak, aslında kısa bir film oluşturmuştur. Bu önemli keşif hem fotoğrafın hem de filmin hareketi ve zamanı nasıl yakalayabileceğini göstererek, her iki sanat formunun gelecekteki gelişimine de ilham kaynağı olmuştur (Hendricks, 2001, s. 58).



Şekil 2. Eadweard Muybridge *Hareket Halindeki At* ve Zoopraksiskop

Hareketli görüntülerin tarihi ve sinemanın evrimi, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki teknolojik gelişmeler ve yaratıcı yeniliklerle iç içedir. Eadweard Muybridge ve *zoopraksiskopu* gibi öncülerin attığı temeller üzerine inşa edilen sinematografin 1895 yılında Lumière kardeşler tarafından icat

edilmesi sinema tarihinde önemli bir sıçramaya işaret etmiştir. Sinematograf, sadece hareketli görüntülerin bir perdeye yansıtılmasına izin vermekle kalmamış aynı zamanda bu görüntülerin kaydedilmesini kolaylaştırarak anlatı filmlerinin oluşturulmasını sağlamıştır. Bu gelişme, Georges Méliès'in *A Trip to the Moon* (Ay'a Yolculuk, 1902) ve D.W. Griffith'in *The Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu, 1915) gibi ikonik eserlerle anılan sessiz filmler çağını başlatmıştır.

20. yüzyılın başlarında Hollywood, Paramount Pictures, Warner Bros ve MGM gibi stüdyoların çok sayıda sessiz ve daha sonra sesli film üretmesiyle küresel film endüstrisinin merkez üssü olarak ortaya çıkmıştır. Sesin 1927'de *The Jazz Singer* (Caz Şarkıcısı) ile sinemada kullanılmaya başlanması, izleme deneyimini dönüştürerek ve hikâye anlatımı için yeni olanaklar sunarak bu alanda bir devrim yaratmıştır. Hollywood'un 1930'lar ve 1940'lardaki Altın Çağı, Charlie Chaplin, Alfred Hitchcock ve Orson Welles gibi sinema tarihine mal olmuş film yapımcılarını ve ikonik filmleri ortaya çıkarmış ve gelecek on yıllar boyunca sinema dünyasını şekillendirmiştir.

Hareketli görüntü ve sinema arasındaki ilişki sinemanın ilk günlerine kadar uzanır; film yapımcıları anlatılarını oluşturmak ve çekimlerini çerçevelemek için fotoğrafın görsel dilinden ve tekniklerinden ilham almışlardır. Fotoğrafın sinemadaki etkisini örnekleyen önemli filmlerden biri Michelangelo Antonioni'nin yönettiği *Blow-Up* (Cinayeti Gördüm, 1966) filmidir. Film, bir moda fotoğrafçısının yanlışlıkla bir suçu fotoğrafta yakalaması etrafında döner ve görüntülerin gizli gerçekleri ortaya çıkarma ve algılara meydan okuma gücünü gösterir. Antonioni'nin kullandığı görsel motifler ve kompozisyon, fotoğrafçılık ilkeleriyle paralellik gösterir ve sinema çerçevesi içinde gerçeklik ile algı arasındaki çizgileri bulanıklaştırır. Bir başka örnek de Chris Marker'ın yönettiği *La Jetée* (Dalgakıran, 1962) filmidir. Neredeyse tamamı fotoğraflardan oluşan bu deneysel kısa film, hafıza, zaman yolculuğu ve insan varlığının kırılganlığı temalarını irdeler. Marker, bir anlatı oluşturmak için bir dizi fotoğraf kullanarak geleneksel film yapımının kısıtlamalarını aşar ve fotoğrafçılığın doğasında bulunan benzersiz hikâye anlatma olanaklarını sergiler. Bu çalışma ise yönetmenlerin çeşit fotoğrafçıların eserlerinden etkilenip senaryo veya yapım süreçlerine yön verdikleri film örneklerini kapsamaktadır.

Fotoğraf ve Sinema Arasındaki Estetik İlişki

Sinema ve fotoğraf arasındaki estetik ilişki, zaman içindeki anları yakalayan ve görüntüler aracılığıyla duyguları uyandıran görsel hikâye anlatma araçları olarak ortak özlere dayanır. Sinemanın ilk günlerinden itibaren fotoğraf, film yapımcılarının görsel dilini ve estetik duyarlılıklarını şekillendirmede önemli bir

rol oynamıştır. Sinema zaman içinde kare kare ilerlerken, fotoğraf belirli, tekrarlanamaz bir anla ilgilenir. Bu ayrım nedeniyle, bu iki mecra farklı ekipmanlar, beceriler ve düşünme biçimleri kullanmıştır. Bununla birlikte, bu araçları kullanan sanatçılar sürekli olarak birbirlerinden ilham almışlardır.

1930'larda Ronald Barthes “Garbo'nun Yüzü” adlı denemesinde fotoğraf ve sinema arasındaki bağlantıyı araştırmıştır. Bu makalesinde Barthes, aktris Greta Garbo'nun fotoğraflarda yakalanan yüzünün esrarengiz cazibesini araştırır. Barthes, Garbo'nun yüz ifadelerinin gücünü irdelerken, bu ifadelerin onun içsel benliğini açığa vurmada çok sayıda duyguyu aktarma yeteneğine dikkat çeker. Garbo'nun yüzündeki belirsizliğin ve gizemin, izleyicilerin kendi arzularını ve yorumlarını Garbo'nun imgesine yansıtmasına olanak tanıdığını vurgular. Barthes, Garbo'nun yüzünün hem varlığı hem de yokluğu nasıl barındırdığını ve izleyicileri büyüleyen paradoksal bir gerilim yarattığını inceler. Barthes, Garbo'nun yüz hatlarının ve fotoğraflarındaki ışık ve gölge arasındaki etkileşimin ayrıntılı bir analizi aracılığıyla, ünlü portreciliği alanında güzellik, arzu ve temsilin karmaşık kesişimini araştırır (Barthes, 2012: 56).



Şekil 3. Greta Garbo

Daha sonra ünlü Magnum fotoğrafçısı Harry Gruyaert, “Kendimi resim ve sinemaya gazetecilikten daha yakın hissediyorum” demiştir. Işık ve rengi sinematik bir şekilde kullanması ve sinema ve televizyon ortamına duyduğu hayranlıkla tanınan Gruyaert'in sinemaya olan sevgisi, kariyerinin başlarında birkaç kısa film çekerek bu ortamda deneyler yapmasına neden olmuştur (Havlin, 2016). Aynı şekilde, Patrick Zachmann'ın Çin mafyasını anlatan *Triads* isimli Hong Kong ve New York'taki fotoğrafları, 1930'larda Şanghay'da çekilen Çin filmlerinden çok etkilenmiştir (Bassaler, 2016).

Birçok ünlü film yapımcısı ve yönetmen, çalışmalarında hareketsiz görüntülerle sinemanın kesiştiği noktaları keşfetmiş ve her iki ortamın görsel dili

ve hikâye anlatma yetenekleri üzerine benzersiz perspektifler sunmuştur. Erken dönem sinemanın öncülerinden Lumiere Kardeşler, ikonik kısa filmlerinde gündelik anları yakalayarak hareketli görüntünün duygu ve gerçekçilik uyandırma gücünü vurgulamışlardır. Gerilim ve görsel hikâye anlatımındaki ustalığıyla tanınan Alfred Hitchcock, filmlerinde gerilim ve anlatı derinliği yaratmak için titiz çerçeveleme ve kurgu teknikleri kullanmıştır. Michelangelo Antonioni ve Jean-Luc Godard, Fransız Yeni Dalga akımının öncüleri olarak, anlatı yapıları ve görsel estetiği deneyerek sinema dilinde devrim yaratmışlardır. Vizyoner bir film yapımcısı ve sanatçı olan Chris Marker, *La Jetée* gibi çalışmalarında hareketsiz görüntülerle hareketli görüntüleri harmanlayarak yenilikçi hikâye anlatım teknikleriyle hafıza, zaman ve kimliği araştırmıştır. Mark Lewis, Agnès Varda, Peter Weir, Christopher Nolan, David Cronenberg, David Lynch ve Wong Kar-wai, görsel hikâye anlatımı ve sinemasal yeniliklere farklı yaklaşımlar sergileyerek hareketsiz görüntüler ve sinema arasındaki ilişkiye benzersiz bakış açılarıyla katkıda bulunmuşlardır.

Fotoğraf ve film yapımı arasındaki ilişki, sinema tarihi boyunca çok sayıda sinemacı için ilham kaynağı olmuştur. Pek çok yönetmen, filmdeki görsel hikâye anlatımlarını şekillendirmek için fotoğrafın estetik, anlatı ve teknik yönlerinden yararlanmıştır. Film yapımcıları fotoğrafçılıkta sıklıkla bulunan kompozisyon, ışıklandırma, çerçeveleme ve renk paletlerini kullanarak görsel açıdan çarpıcı ve duygusal açıdan yankı uyandıran sinematik deneyimler yaratabilmişlerdir. Görüntüleri bilinçli ve şiirsel bir şekilde kullanmasıyla tanınan Andrei Tarkovsky (Tarkovsky, 1986) ve fotoğraf kompozisyonlarını anımsatan durağanlık ve minimalizmi sıklıkla kullanan Abbas Kiarostami gibi yönetmenler, fotoğrafın film yapımı üzerindeki etkisini örneklemektedir. Ayrıca, Sofia Coppola ve Barry Jenkins gibi çağdaş yönetmenler, bir anın özünü derinlik ve özgünlükle yakalayan sürükleyici ve görsel olarak çarpıcı anlatılar oluşturmak için fotoğrafın samimi ve çağrıştırmacı niteliklerini benimsemişlerdir (Redrobe ve Ma, 2008). Fotoğrafçılık ve film yapımcılığının bu çapraz tozlaşması sadece sinemanın görsel dilini zenginleştirmekle kalmamakta aynı zamanda bu iki sanat formu arasındaki hikayeleri ve duyguları objektif aracılığıyla aktarma konusundaki kalıcı bağlantının altını da çizmektedir.

***Her* ve Todd Hido'nun Fotoğrafları Arasındaki Etkileşim**

Spike Jonze'un 2013 yapımı filmi *Her*, aşk, yalnızlık ve insanlar ile teknoloji arasındaki gelişen ilişkiyi irdemiştir. *Her*, Joaquin Phoenix'in canlandığı Theodore Twombly ve Scarlett Johansson'ın seslendirdiği Samantha isimli hiper akıllı bilgisayar sistemi OS'nin hikayesini anlatmaktadır (Gökçem Akyıldız,

2021, s. 214). *Her* filminin görsel dili, banliyö manzaraları ve samimi, izole iç mekanların çağrıştırmacı tasvirleriyle tanınan ünlü fotoğraf sanatçısı Todd Hido'nun estetiğiyle bir etkileşim alanı oluşturmaktadır.



Şekil 4: Todd Hido'nun 2000 yılına ait *İsimsiz #2653* isimli fotoğrafı

Spike Jonze, *Her* filmini tasarlarken Todd Hido'nun *İsimsiz #2653* isimli fotoğrafından ilham aldığını verdiği bir röportajda şu şekilde aktarır: “Bir anı gibi hissettiriyor. Ayrıntıların olmadığı bir günün ruh hali. Bu güzel, eğlenceli ormandaki bu kızın anısı”. Hido'nun fotoğrafı, daha derin bir düzeyde, Theodore'un Samantha'ya olan aşkına içkin çelişkileri yakalamaktadır. Görüntü, yüzü bize açık bir şekilde ulaşmayan bir kadının gerçek anlamda boş bir levhasını sunarak izleyicinin ona istediği duyguyu yansıtabilmesine olanak tanımaktadır, tıpkı Theodore'un Samantha'yı sevgilisi olarak romantikleştirmesi gibi.

Her filmi ve Todd Hido'nun fotoğrafçılığının merkezinde, fiziksel ve duygusal izolasyonun duygusal ve psikolojik etkisine dair ortak bir kaygı yatmakta gibidir. Film boyunca Los Angeles şehri, Hido'nun fotoğraf çalışmalarında banliyö manzaralarını tasvir etmesini yansıtan bir yabancılaşma ve kopukluk hissiyle tasvir edilir. *Her'* de kullanılan renkler, yumuşak, dağınık ışıklandırma ve boş kentsel alanlar, Hido'nun fotoğraflarında bulunan bastırılmış ama unutulmaz atmosferleri yankılayarak ruhani ve neredeyse rüyamsı bir ortam yaratmaktadır. Hem film hem de Hido'nun fotoğrafları sessiz bir ıssızlık hissi yaratarak izleyiciyi dijital olarak doymuş bir toplumda insani kopuklukların karmaşıklığı üzerine düşünmeye davet etmektedir.



Şekil 5. Todd Hido'nun çektiği fotoğraflar



Şekil 6. Todd Hido'nun çektiği fotoğraflar



Şekil 7. Spike Jonze'un yönettiği *Her* Filminden kareler

Her filmindeki fütüristik yüksek binalar ve şehrin boş, geniş manzaraları fonunda Theodore'un yalnız figürü de dahil olmak üzere filmdeki görsel motifler, Hido'nun banliyölerin sessiz, ıssız alanlarında yalnızlık ve özlemi keşfetmesini hatırlatır. Filmde bu görsel unsurların yan yana gelmesi, Hido'nun fotoğraflarındaki duygusal gerilimi yansıtan bir yakınlık ve yalıtılmışlık ikilemi yaratarak, izleyiciyi yakınlık özlemi duyan insan deneyimi üzerine düşünmeye davet eder.

The Virgin Suicides ve Bill Owens Fotoğrafları Arasındaki Etkileşim

Senarist ve yönetmen Sofia Coppola'nın, Lizbonlu beş genç kızın trajik yaşamlarını ve ölümlerini, onlara hayranlık duyan genç komşularının gözünden anlattığı 1999 yapımı The Virgin Suicides (Masumiyetin İntiharı) filmi fotoğraf sanatçısı Bill Owens'in fotoğraflarından etkilenecek yola çıkmıştır. Coppola, film ve fotoğraf sanatının birbirinden çok farklı iki mecra olmasına karşın film yapmaya fotoğraflardan yola çıkarak başladığını ve bu nedenle fotoğrafı film yapmak için bir başlangıç olarak gördüğünü vurgulamaktadır (Gefter, 2018). Enstantane fotoğraflar çeken Coppola, film çekmeye Jersey Eugenides'in The Virgin Suicides (1993) adlı romanının okuduktan sonra sıcak baktığını, uyarlamayı senaryolaştırarak işe başladığını ve filmi nasıl yapmak istediğini göstermek için görsel referanslardan oluşan bir foto-kitap hazırladığından bahseder. Bir sanat fuarında ilk kez Bill Owens'in banliyö serisi fotoğraflarını gören Coppola, Owens'in fotoğraflarından referansla filmin üzerinde çalışmaya başladığını aktarır (Gefter, 2018). Özellikle üzerinde durduğu ve filmi yazarken ilham aldığı fotoğraf ise Owen'sin 1973 yılına ait Sekizinci Sınıf Mezuniyet Dansı isimli fotoğrafıdır.

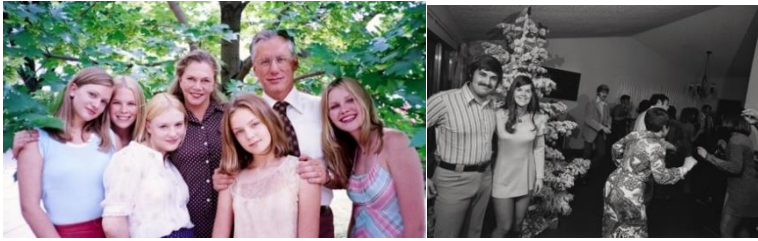


Şekil 8. Bill Owens, *Sekizinci Sınıf Mezuniyet Dansı*, 1973



Şekil 9: *The Virgin Suicides* (1999) filminden bir kare

1999 yılında gösterime giren *The Virgin Suicides*, ergenlik bunalımı, yalnızlık ve gençliğin geçici doğası gibi temaları banliyö ortamında irdeler. Benzer şekilde, Bill Owens'ın fotoğraf serisi *Suburbia* da 1970'lerdeki banliyö ailelerinin yaşamlarına samimi ve içten bir bakış sunarak ev yaşamının gündelik deneyimlerini ve nüanslarını yakalar. Hem *The Virgin Suicides* hem de Bill Owens'ın *Suburbia* serisinde yankılanan ana temalardan biri, banliyö sıkıntısının ve cennet gibi görünen mahallelere nüfuz eden melankoli akımlarının keşfedilmesidir. Filmde Coppola, 1970'lerin banliyösünün görsel olarak çarpıcı ama duygusal olarak boğucu manzarasını Lisbon kardeşlerin trajik öyküsüyle yan yana getirerek dış görünüş ile iç kargaşa arasındaki gerilimi vurgular. Benzer şekilde, Owens'ın fotoğrafları da banliyö yaşamının sıradanlığını ve izolasyonunu yakalayarak banliyöde varoluşu tanımlayan özelemlerin, hayal kırıklıklarının ve sessiz anların incelikli bir tasvirini sunar. Hem Coppola hem de Owens, kendi ortamları aracılığıyla, banliyö normalliğinin cephesini soyarak, öznelarının yaşamlarını şekillendiren altta yatan karmaşıklıkları ve duygusal uyumsuzluğu gözler önüne sermeye çalışır.



Şekil 10: *The Virgin Suicides* (1999) ve Bill Owen, *Suburbia* Serisinden bir kare

Coppola'nın yumuşak odak, pastel tonlar ve ruhani ışıqla nitelendirilen rüya gibi sinematografisi, filme nüfuz eden bir nostalji ve melankoli duygusu yaratır. Benzer şekilde, Owens'ın doğal ışık kullanımı, samimi çerçeveleme ve ayrıntılı kompozisyonlar, banliyödeki günlük yaşamın nüanslarını ve inceliklerini yakalayarak fotoğraflarına samimiyet ve özgünlük duygusu katar. Hem filmdeki

hem de Owens'ın çalışmalarındaki görsel unsurların etkileşimi, izleyicileri banliyö manzaralarının ve ev içlerinin dokunaklı güzelliğine dalmaya davet ederek bir yer ve zaman duygusu uyandırma çabasında gibidir.

The Virgin Suicides filmindeki karakterler ve Bill Owens'ın fotoğraflarındaki özneler, banliyönün yabancılaştırıcı manzarasının ortasında ortak bir kırılma, iç gözlem ve bağ kurma özlemini paylaşır. Lisbon kardeşlerin kimlik, arzu ve toplumsal beklentilerle mücadeleleri, Owens tarafından çekilen ailelerin ve bireylerin samimi portrelerini yansıtarak, özlem, kayıp ve banliyö yaşamının sınırları içinde özgünlük arayışı gibi evrensel temaları vurgular. Hem Coppola hem de Owens, yarattıkları ve yansıttıkları karakterler ve çağrıştırmaya çalıştıkları görüntüleri aracılığıyla, insan ilişkilerinin kırılma, gençliğin karmaşıklığı ve varoluşun geçici doğası üzerine bir izlek sunar.

***Saving Private Ryan* ve Robert Capa Fotoğrafları Arasındaki Etkileşim**

Steven Spielberg'ün 1998 yapımı savaş filmi *Saving Private Ryan* (Er Ryan'ı Kurtarmak), İkinci Dünya Savaşı'ndaki D-Day olaylarını bir askerin gözünden gerçekçi bir şekilde yansıtmaya çalışır. Spielberg, tarihin bu anına sadık kalmak için ünlü *Life* dergisi foto muhabiri Robert Capa'nın 1944'teki D-Day saldırıları sırasında çektiği fotoğraflara başvurmuştur. Savaş muhabiri olan Capa, Normandiya çıkarması sırasında Müttefik askerlerinin arasına karışarak görüntüleri yakından ve gözü kara bir gerçekçilikle yakalamıştır. Capa'nın film için bir referans olduğunu anlatırken şunları aktarmıştır: “Er Ryan'da, büyük bir Hollywood yapımını alıp bir grup savaş kameramanı tarafından 16 mm'de çekilmiş gibi görünmesini istedim” (Probs, 2017).



Şekil 11. ABD birlikleri D-Day çıkarması sırasında Omaha Plajı'na saldırıyor. Normandiya, Fransa., 1944, Robert Capa.

Saving Private Ryan ile Robert Capa arasındaki bağlantının merkezinde, savaş temsillerinde otantikliğe ve dolaysızlığa olan ortak bağlılık yatmakta olduğu söylenebilir. Capa'nın özellikle Omaha Plajı'ndaki D-Day çıkarması sırasında çektiği fotoğrafları, Spielberg'ü derinden etkileyerek, savaşın gerçek yüzünü belgesel gerçeklik niteliğinde yansıtabilmesine olanak tanımıştır. Capa “Fotoğraflarınız yeterince iyi değilse, yeterince yakın değilsinizdir” düsturunu benimsemiştir. Benzer şekilde Spielberg de savaşın şiddetini ve korkusunu doğrudan izleyiciye aktarmak için elinden geleni yapmış, hatta bomba patladığında kameranın titremesi konusunda ısrarcı olmuş, sanki patlamaların etkisini kameranın kendisi de yaşıyormuş gibi davranmıştır.



Şekil 12. *Saving Private Ryan* (1998) filminden kareler.

Saving Private Ryan'da kullanılan görsel estetik ve sinematik teknikler, Capa'nın savaş fotoğrafçılığında kullandığı yenilikler ile paralel ilerlemektedir. Spielberg'in kullandığı el kameraları, titreşim kamera çekimleri, doygunluğu azaltılmış renk paleti ve dinamik kurgu teknikleri Capa'nın fotoğraf stilini ve deneysel doğasını yansıtmaktadır. Kapsamlı uzun çekimlerin samimi yakın çekimlerle yan yana getirilmesi, doğal ışıklandırma ve pratik efektlere yapılan vurgu ve savaş kaosunun ve katliamının gerçekçi tasviri, Capa'nın ikonik görüntülerini niteleyen aynı aciliyet, özgünlük ve duygusal derinlik hissini uyandırarak hem filmin hem de fotoğrafçının ortak görsel duyarlılıklarının ve hikâye anlatma yöntemlerinin altını çizmektedir.

SONUÇ

Sinema ve fotoğraf arasındaki karmaşık ilişki, görsel hikâye anlatımı, tematik etkileşim ve tarihi belgelemenin zengin bir etkileşimini kapsar. Kimi yönetmenler, filmlerinin estetik ve anlatı boyutlarını şekillendirmek için genellikle fotoğraflarda yakalanan çağrışımcı görüntülerden ve insani perspektiflerden ilham alırlar. Bill Owens, Todd Hido ve Robert Capa gibi fotoğrafçıların çalışmaları sinemada silinmez bir iz bırakmış, *The Virgin Suicides* filminde Sofia Coppola, *Her* filminde Spike Jonze ve *Saving Private Ryan*

filminde Steven Spielberg gibi yönetmenleri etkilemiştir. Owens'ın fotoğraflarındaki banliyö yaşamının dokunaklı tasviri, Coppola'nın ergenlik ve yalnızlığa dair iç gözlemsel keşfi ile yankılanırken, Hido'nun akıldan çıkmayan ve atmosferik görüntüleri *The Virgin Suicides*' in ruhani ve iç gözlemsel ambiyansına ilham olmuştur. Benzer şekilde, Robert Capa'nın savaş fotoğrafçılığının ham ve anlık görsel dili, Spielberg'in *Saving Private Ryan*'daki içgüdüsel ve sürükleyici savaş tasvirini derinden etkilemiş, filme cesur bir gerçekçilik ve duygusal derinlik duygusu aşılamıştır.

Bahsi geçen yönetmenlere ek olarak, sinema ve fotoğraf arasındaki ilişkinin daha geniş tarihsel ve kuramsal sonuçlarını da vardır. Her iki mecra da görsel sanatlarda ortak bir soyu paylaşır; fotoğraf, hareketli görüntünün öncüsü olarak hizmet eder ve ilk film yapımcılarını ışık, kompozisyon ve görsel anlatılarla ilgili deneylerinde etkiler. Tek bir fotoğrafın durağan bir kare içinde karmaşık ve incelikli bir hikâyeyi aktarma yeteneği, film yapımcılarının duyguları ortaya çıkarmak, iç gözlemi kışkırtmak ve izleyicilerin bakış açılarına meydan okumak için kullandıkları karmaşık görsel hikâye anlatımıyla benzerlik gösterir. Dahası, sinematik hikâye anlatımı süreci genellikle çerçeveleme, kompozisyon, ışıklandırma ve mizansenin titizlikle ele alınmasını içerir ve fotografik kompozisyonun kavramsal ve teknik yönleriyle paralellik gösterir. Bill Owens, Todd Hido ve Robert Capa gibi fotoğrafçılardan ilham alan yönetmenler, görüntülerin evrensel gerçekleri iletme, derinlerde yatan duyguları uyandırma ve farklı tarihsel, sosyal ve kültürel bağlamlarda insan deneyiminin özünü yakalama gücüne derin bir ilgi göstermektedirler. Görüntü yönetmenleri, prodüksiyon tasarımcıları ve görsel sanatçılarla yaptıkları iş birlikleri sayesinde bu yönetmenler, fotoğrafçılığın duyarlılıklarını sinema diline entegre ederek durağan ve hareketli görüntüler arasındaki sınırları bulanıklaştırmakta ve izleyiciler için sürükleyici bir görsel deneyim yaratmaktadırlar. Sinema ve fotoğraf arasındaki simbiyotik ilişki gelişmeye ve görsel kültürün evrimini şekillendirmeye devam ederken sanat, tarih ve insan deneyimi arasında köprü kurarak görüntü oluşturma, hikâye anlatımı ve kültürel bellek arasındaki derin bağlantıları aydınlatmaktadır.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (2012). *Mythologies*, New York: Hill and Wang
- Bassaler, S. (2016). *Photography and Cinema. Magnum Photographers*.
<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/photography-cinema/> (E.T. 05.03.2025)
- Brown, C. H. (2016). The Lumière Brothers: Pioneers of Cinema and Photographic History. *Journal of Film Studies*, 12(3), 221-239.
<https://doi.org/10.1080/14703297.2015.1125898>
- Gefter, P. (2018). Aperture, *Film&Foto*, issue 231. <https://aperture.org/editorial/sofia-coppola-pictures/>
- Gökçem Akyıldız, S. (2021). *21. Yüzyılda Aşk: Bilimkurgu Sinemasında Sevmeye Biçimleri*. Ankara: Doruk Yayınları
- Frisch, A. (2017). *Photography: A Cultural History*. Routledge.
- Havlin, L. (2016). *Photography and Cinema. Magnum Photographers*.
<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/photography-cinema/> (E.T. 05.03.2025)
- Hendricks, G. (2001). *Eadweard Muybridge: The Father of the Motion Picture*. Dover Publications.
- Marien, M. W. (2014). *Photography: A Cultural History* (4th ed.). Laurence King Publishing.
- Merkel, C. (2018). Eadweard Muybridge: The Father of the Moving Image. *Journal of Visual Culture*, 17(2), 145-163.
<https://doi.org/10.1177/1470412918776552>
- Musser, C. (2019). Edison's kinetoscope S. CALHOUN içinde, *The International Encyclopedia of the History of Science, Technology, and Medicine* (pp. 1-3). Wiley.
<https://doi.org/10.1002/9781118445112.stat07467>.
- Probst, C. (2017). *American Cinematographer. The Last Great War: Saving Private Ryan*. <https://theasc.com/articles/saving-private-ryan-the-last-great-war> (E.T. 12.03.2025).
- Redrobe, K, Ma, J. (2008). *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Duke University Press Books.
- Rosenblum, N. (2007). *A World History of Photography* (4th ed.). Abbeville Press.

Tarkovsky,A. (1986) *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, (çev Kitty Hunter-Blair). London: The Bodley Head

WWFA, (1998). *Steven Spielberg Speaks About Making Saving Private Ryan*.
<https://www.youtube.com/watch?v=2ynv2YLwoNk> (E.T. 12.03.2025).